



HAL
open science

El teatre en francès de Josep Palau i Fabre

Jordi Coca

► **To cite this version:**

| Jordi Coca. El teatre en francès de Josep Palau i Fabre. Catalonia, 2019, 25, pp.73-84. hal-03608045

HAL Id: hal-03608045

<https://hal.science/hal-03608045>

Submitted on 14 Mar 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

El teatre en francès de Josep Palau i Fabre

Jordi COCA

Crític i escriptor

jordikoka@gmail.com

Résumé : Le théâtre de Josep Palau i Fabre ne se résume pas aux pièces publiées dans les deux volumes des œuvres complètes. Mon ouvrage *Josep Palau i Fabre. Alquímia i revolta (1935-1958)* montre qu'il y a encore de nombreuses pièces inédites. Parmi celles-ci, certaines ont été écrites en français de 1948 à 1950. Seule *Le dialogue ou la mort du théâtre*, de 1948, a été publiée à compte d'auteur à Paris en 1950. C'était une pratique commune chez lui, lorsqu'il considérait qu'un texte était significatif. Cette pièce, tout comme les autres écrites en français, annoncent le théâtre de l'absurde. On y décèle aussi l'influence de Pirandello. Malgré cela, à partir de 1951 le théâtre de Palau évolue vers d'autres directions.

Abstract: The theatre of Josep Palau i Fabre is not only the works that are published in the two volumes of complete works. As is shown in my book *Josep Palau i Fabre. Alquímia i revolta (1935-1958)* there are still many unpublished works. Among these, there are some texts written in French between 1948 and 1950, still unpublished, except for a play *Le dialogue ou la mort du théâtre*, written in 1948 and published by the author in a non-venal edition in Paris the 1950. This was a typical practice of the author when he thought he had made a significant text. In this case, this work and the other written in French have an important characteristic: they are clearly precursors of the movement that has been described as a theatre of the absurd. It also detects a clear influence of Pirandello. However, from 1951 onwards Palau's theatre undertakes another direction.

Mots-clés : Josep Palau i Fabre, théâtre catalan contemporain, théâtre de l'absurde.

Keywords: Josep Palau i Fabre, contemporary Catalan theatre, Theatre of the Absurd.

A l'obra completa de Palau hi consten setze textos teatrals escrits en català i, tot seguit, s'indiquen els títols que potser hi falten. Per exemple, no hi figuren les traduccions que Palau va fer de diversos autors, ni un text escrit en francès l'any 1948, i editat el 1950 a compte d'autor, que duu per títol *Le dialogue ou la mort du théâtre*. La finalitat del meu llibre *Josep Palau i Fabre. Alquímia i revolta (1935-1958)*¹, i de la tesi de doctorat de la qual deriva, era documentar i posar en valor el material inèdit i relacionat amb el teatre, que Palau va deixar fora de les obres completes editades a Galàxia Gutenberg. Bàsicament es tracta d'obres dramàtiques en diferents estats d'elaboració que van de l'adolescència de Palau fins a l'any 1958, d'articles i assajos més o menys llargs en què es tracten aspectes teatrals que són essencials per entendre la poètica escènica de l'autor, i d'algunes obres escrites en francès entre l'any 1948 i el

¹ COCA, Jordi. *Josep Palau i Fabre. Alquímia i revolta (1935-1958)*. Barcelona: Galàxia Gutenberg, 2013. El present article parteix d'aquesta obra.

1950. La incorporació d'aquests material inèdit al corpus palaufabrià modifica sensiblement el retrat que avui tenim de l'autor.

Ara, aquí, em voldria centrar en el text dramàtic de Palau escrit en francès el 1948 i editat el 1950, i fer esment de les altres obres del mateix període, també escrites en francès i que tal com he dit encara són inèdites: es tracta de les peces que duen per títol: *Le rôle d'Auteur* (1948-1950), *Microfaust* (1949), *L'Étranger* (1950), *Rituel Secret du Grand Masturbateur* (1950). Deixant de banda les obres d'adolescent, hi ha, doncs, un conjunt de textos dramàtics de Palau que són previs al cicle de peces sobre el mite de don Joan i que tenen diverses singularitats. La primera singularitat és que estiguin escrits en francès, la segona és que les signa l'Alchimiste, la tercera dada a tenir en compte és que constitueixen una unitat –tal com Palau assenyala a l'obra que ell va editar a compte d'autor, en què hi anuncia un «Théâtre Alchimique» del qual formen part, a més de l'obra editada, *Microfaust*, *L'Étranger* i *Rituel Secret du Grand Masturbateur*. En aquest teatre alquímic anunciat hi falta la inacabada *Le rôle d'Auteur* de l'any 1948-1950.

En una introducció o *Départ* molt interessant que obre el llibret auto-editat el 1950², hi ha algunes consideracions a tenir en compte i en les quals ara ens centrarem. Aquest *Départ* comença parlant del temps del poema després de Baudelaire i de Poe; Palau veu Baudelaire com el 1789 de la literatura, una revolució en què «le haut passe en bas, le blanc se fait noir, l'aube sera le crépuscule du matin³». El títol *Les flors del mal* ja indicava amb claredat aquest capgirament de valors, cosa que, dit de passada, també trobem al poema de Palau «La rosa» que és del 1944 i que forma part del llibre *Càncer*. Aquesta revolució que Baudelaire fa a la poesia –i que també trobaríem a les arts plàstiques–, segons Palau no es concreta al teatre ni a la novel·la. Esmenta de seguida Pirandello, del qual diu que tot i haver-se plantejat tantes qüestions escèniques, mai no va tractar el temps teatral. «Ce qui manque à son théâtre pour être révolutionnaire est ce qui manque à Pirandello pour être poète⁴». I tot seguit entra en el tema de Sartre, l'obra escènica del qual, segons l'Alquimista, ha degenerat cap a la literatura, i no s'està de qualificar *Les mains sales* de reaccionària.

Abans d'avançar en el comentari d'aquest text introductori cal fer un breu excurs per referir-nos a les quatre crisis que Palau va viure a París a partir del juliol del 1947, una de les quals va ser explicada per Ramon Salvo de manera concloent⁵: es referia a la reedició malintencionada d'una part dels maleïts articles que Palau va escriure el 1939 pel diari franquista *Solidaridad Nacional*. Aquest fet li va suposar la ruptura amb els exiliats a França i l'allunyament d'una part considerable de la resistència interior. Palau temia ser sospitós de col·laboracionisme, cosa que posava en perill la relació personal amb Picasso que tot just acabava de començar i que havia estat un dels motius centrals per anar a França. Això de banda, Palau acabava de conèixer Artaud, la situació degradada del qual el va afectar enormement. A més d'això, en llegir el llibre de Sartre sobre Baudelaire del 1947 en què el poeta era presentat com un dandi, com algú que buscava ser reconegut per una societat que fingia menystenir, Palau es va allunyar de l'obra sartriana que coneixia d'abans i tot d'instal·lar-se a París. Sartre, doncs, que segons Palau en un moment determinat potser havia intuït el secret del teatre, ja no podia ser considerat un model.

² PALAU I FABRE, Josep. *Le dialogue ou la mort du théâtre*. París: edició d'autor, 1950.

³ *Ibid.*, s. p.

⁴ *Ibid.*

⁵ SALVO, Ramon. «Josep Palau i Fabre: de l'aprenent de poeta a l'Alquimista». Barcelona: *Revista de Catalunya*, núm. 103 (gener 1996), p. 101-123.

Aquest seguit de problemes aquí breument exposats, van dur Palau i Fabre a una crisi realment profunda i a la decisió d'escriure només en francès, tret de la poesia, que continuà fent en català. És en aquest context que Palau i Fabre signa com l'Alchimiste el textos dramàtics dels quals parlem.

En aquest *Départ*, Palau comenta la seva proposta teatral –s'entén que es refereix a les obres que configuren l'anunciat «Théâtre Alchimique»– en el sentit que aspira a dotar-les del *temps nou* equivalent al que veu en els poemes de Baudelaire. La qüestió del temps teatral, del teatre espasme, és central en Palau i Fabre, però ara no hi entrarem. Sí que ens cal remarcar una característica ben coneguda de Palau i Fabre: el costum que tenia d'editar a compte d'autor els títols que considerava essencials en l'evolució del que escrivia. Ho feia, lògicament, a causa de la situació de penúria extrema en què va quedar la cultura del país després del cop d'estat franquista, però també ho feia per precisar quan havia fet determinades aportacions.

Dit això, demanem-nos ara què és *Le dialogue ou la mort du théâtre*, un text breu de l'any 1948, i la data és important, dividit en vuit escenes numerades de la I a la VIII. La primera és un diàleg entre un *clochard* i un policia. El Clochard es fa una pregunta «filosòfica»: «Mais nous, qu'est-ce que nous foutons ici dans la vie, je me le demande⁶?», a la qual cosa el Flic respon que ell també s'ho pregunta, però des del punt de vista de l'ordre públic. És, naturalment, un diàleg impossible, i tan breu que el Directeur de teatre intervé per reclamar més text, a la qual cosa l'Auteur respon que de cap manera, que ell ha volgut expressar la vida directament, que a la vida les mateixes paraules tenen sentits diferents segons qui les pronuncia, i que habitualment no calen comentaris afegits. Hi domina, ja es veu, la idea d'un temps teatral mínim, d'essencialitat, que ve imposat per l'autor.

L'escena segona és un brevíssim monòleg del Flic que no sap si menjar molt o menjar poc. Mai no menja per la gana que té, sovint aprofita que el conviden i aleshores menja per tres o quatre dies. Està insatisfet, i rumia que el millor seria «une vie équilibrée, ordonnée, régulière. C'est là sans doute la sagesse des anciens⁷». A la tercera escena trobem el monòleg del Clochard que, a la presó, sol, diu que està tranquil, que les presons són la renda del pobres, cosa que aquells que els condemnen no saben. D'altra banda, els que condemnen els pobres tampoc no serien res sense aquests: «Nous nous sommes rendus nécessaires les uns aux autres⁸». I conclou que la vida és una comèdia en el sentit d'una representació en què cadascú s'ha d'ajustar al rol que li correspon.

A la quarta escena el Flic va vestit de civil, i, pel diàleg, deduïm que els personatges que han aparegut són personatges de teatre. No érem davant d'un policia, sinó d'algú que feia de policia. Aquest, cansat d'haver d'interpretar el paper, constata que ja no sap ben bé qui és:

Le rôle que j'ai dans ma famille me déplaît autant que celui-là. Qui dira le drame de l'home qui joue, alternativement, deux rôles qui le dégoutent. [...] La vie est un peu partout, mais seulement un peu. Tout n'est que théâtre dans la vie. Mais quel sale auteur, alors !⁹

A l'escena següent és el Clochard qui ha abandonat la seva indumentària. Es tracta d'un actor de condició baixíssima, tan baixa que quan fa de Clochard i l'aplaudeixen, no

⁶ PALAU I FABRE, Josep. *Le dialogue ou la mort du théâtre*. *Op. cit.*, s. p.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

té manera de saber si aplaudeixen la seva feina o la seva persona. No sap diferenciar entre ell i el papers que representa i, a més, acumula un odi intens contra els espectadors perquè el públic té fam de crims, però de crims justificats i justificables. «Le vrai spectacle est dans les yeux des spectateurs¹⁰», afirma, però es tracta d'un espectacle bastant perquè sorgeix de les idees preconcebudes sobre el teatre. «On va au théâtre pour rire ou pour pleurer, c'est tout¹¹». I, a més, li demanen que faci un Clochard amb preocupacions metafísiques, a ell, el pobre actor M. Dupont, que no té respostes per res. «Au diable la métaphysique¹²!», exclama.

El sisè quadre és una discussió entre el Directeur i l'Auteur. Aquest defensa que la seva obra (hem de suposar que és la que estem veient) té sentit perquè és com la vida: «Il faut, pour être véridique, que les dialogues soient parfaitement absurdes¹³», ja que a la vida no hi ha més que monòlegs creuats. Per demostrar la seva teoria (escena setena), fa aparèixer un Home i una Dona, que sostenen un «diàleg» perfectament absurd en el sentit que són monòlegs creuats. A la darrera escena, la vuitena, de nou el Directeur i l'Auteur discuteixen sobre el diàleg anterior. El Directeur troba que és un diàleg de folls, i l'Auteur diu que és un diàleg «real». D'aquesta mena de diàleg caldria esperar-ne que «le public sorte comme illuminé par-dedans lorsqu'il sort du théâtre. Le jour où vous entendrez les gens parler un langage pareil à celui que vous venez d'entendre, ce jour-là le théâtre aura accompli sa tâche¹⁴». El Directeur es demana si un teatre així tindria èxit, i l'Auteur respon que no és pas aquesta la qüestió, sinó determinar «si nous vivons parmi des vivants ou parmi des morts¹⁵».

Palau sembla dir-nos que la societat és un joc, un joc que costa de ser pres seriosament, i que tots som diverses persones en una; tots som el Clochard i alhora l'actor que fa de Clochard, tots som el Flic, l'ésser humà que treballa de Flic i l'actor que fa d'ésser humà que treballa de Flic. Qualsevol cosa, per brutal que sigui –crims, violència, injustícia, etc.– pot acabar semblant acceptable si l'expliquem des d'una certa raó, si la podem justificar; tot ens sembla menys perillós si ho integrem en els nostres esquemes adquirits. En canvi, no tenir respostes ens empeny a l'absurd i, en aquest sentit, certament la vida és absurda; la comunicació entre els humans és gairebé impossible i, per altra banda, aquests mateixos humans senten una fatiga profunda de la seva pròpia transcendència, un cansament extrem, perplex i colpidor, derivat de l'autoconsciència de saber-se o d'intuir-se alguna cosa més que el rol que es representa.

Sense entrar a fons en aquesta obra, que donaria molt de si, ni en les altres que configuren el «Théâtre Alchimique», resulta evident que estem davant d'un teatre *diferent*, nou, que recull influències pirandellianes i que s'avança al que poc després serà l'entelèquia que hem anomenat teatre de l'absurd¹⁶. S'avança també a la primera denominació d'absurd que a mitjans del anys cinquanta fa Jacques Lemarchand (1908-1974), cosa que aleshores va passar gairebé desapercebuda. Lemarchand estava vinculat a l'editorial Gallimard, era escriptor i crític teatral a *Combat* i després al *Figaro Littéraire* i a la revista *NRF*. Amic d'Albert Camus, no és estrany que en mirar d'establir certes similituds entre les obres d'Adamov, Ionesco i Beckett Lemarchand parlés d'absurd en el sentit camusià de la raó lúcida que constata els seus límits. Però ha

¹⁰ PALAU I FABRE, Josep. *Le dialogue ou la mort du théâtre*. *Op. cit.*, s. p.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ ESSLIN, Martin. «The Theater of Absurd». *The Tulane Drama Review*, vol. 4, núm. 4 (Maig 1960), p. 3-15.

de quedar clar que el 1953 Lemarchand no es refereix a un moviment dramàtic que com a tal encara no té cap denominació específica.

Deixant de banda el coneixement que Palau tingués dels precursors de la literatura dramàtica no il·lusionista –la que s’allunyi de la pretensió de reproduir la realitat (Frank Wedekind, Alfred Jarry, Henry Rousseau, Raymond Roussel, George Ribemont-Dessaigues, Pierre Albert-Birot, Robert Desnos, Maiakovski, etc.)– cal demanar-se ara quines referències o models podia tenir Palau el 1948 que l’orientessin cap a la fórmula escènica que sembla buscar. Potser al darrere de tot plegat hi havia Lorca, el Lorca que ell havia entrevistat el 1935 i a qui sempre va valorar especialment. Sense dubte també hi havia Pirandello, amb els matisos que ja hem assenyalat cap al dramaturg italià, i potser hi havia Jean Genet. Genet havia estrenat *Les bonnes* el 1947 a París, però Palau no esmenta aquesta obra com una de les que va veure aleshores. A *El mirall embruixat* es refereix a aquest dramaturg amb respecte, però són textos posteriors¹⁷. Fins i tot cita una reflexió de Genet de l’any 1958 en què aquest diu:

Je ne sais pas ce que sera le théâtre dans un monde socialiste, je comprends mieux ce qu’il serait chez les Mau-Mau, mais dans le monde occidental, de plus en plus touché par la mort et tourné vers elle il ne peut que raffiner dans la « réflexion » de comédie en comédie, de reflet en reflet qu’un jeu cérémonieux pourrait rendre exquis et proche de l’invisibilité¹⁸.

En paraules de Palau, «no sé si hi ha cap personatge, en tot el teatre de Jean Genet, que sigui el que és; tots són el que representen [tret dels] criminals, la gent de presidi, que s’assemblen als infants en això: que viuen el mite que encarnen». I més endavant, referint-se al teatre en el teatre, diu que Pirandello i Genet són «dos dels més grans dramaturgs moderns¹⁹». Però cal deixar-ho clar: tot això és posterior al 1948.

En qualsevol cas, al marge de Lorca, de Pirandello, potser de Genet i del primer Ghelderode, i a través de la idea de la desintegració del jo que deriva de Baudelaire i que el durà a veure Picasso com l’artista més gran del segle XX, Palau ja havia experimentat abans d’anar a París un trasbals del concepte de bellesa que el separarà definitivament de les formes artístiques convencionals. Fins i tot a l’adolescència i en algunes obres escrites en castellà, ja blasma de manera clara els recursos rutinaris i efectistes²⁰, però no és fins l’any 1942 que arran d’haver vist a Barcelona l’*Electra* de Giraudoux, inicia unes reflexions en aquest sentit. Ja a París, el gener del 1946, en un article inèdit titulat «El teatre», Palau acaba afirmant que «en el teatre l’home esdevé objecte i subjecte²¹». A diferència de Narcís, que es contempla en tant que individu, el teatre reclama la necessitat de referir-se als humans com a éssers polítics, cosa que deriva de l’existència dels espectadors i fa que el teatre exerceixi «una funció higiènica en els pobles», una idea que el duu a manifestar la necessitat de la tragèdia. També el 1946, en un altre article que titula «La desintegració del jo», descriu el jo polvoritzat

¹⁷ PALAU I FABRE, Josep. *El mirall embruixat*, i també *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern*, dins *Obra literària completa. Volum II*. Barcelona: Galàxia Gutenberg, 2005, p. 225-228, i p. 295 i 314 respectivament.

¹⁸ GENET, Jean. «Lettre à Pauvert», dins *Les Bonnes*. París: L’Arbalette, 1958. Es refereix a Jean-Jacques Pauvert, editor de textos oblidats i descobridor de nous talents no convencionals. Va ser el primer editor de Sade i, entre d’altres, va editar obres de Raymond Roussel, George Bataille i Albertine Sarrazin.

¹⁹ PALAU I FABRE, Josep. *El mirall embruixat*. *Op. cit.*, p. 228.

²⁰ COCA, Jordi. *El teatre de Josep Palau i Fabre*. *Op. cit.*, p. 150sq.

²¹ El manuscrit es troba a l’arxiu de la Fundació Palau de Caldes d’Estrac amb el número de registre D.10524.

que necessita interrogar-se i, immediatament, arran de l'*Antígona* d'Anouilh –però segurament abans d'haver llegit el *Baudelaire* de Sartre–, descriu

l'actual moviment existencialista francès que, depassant [...] la pura filosofia (Kierkegaard, Heidegger, Jaspers, Sartre) ha envaït el terreny de la poesia (Michaux, Emmanuel), de la novel·la (Kafka, Sartre, Camus) i del teatre (Sartre, Camus, Anouilh), convertint-se així en un vast –potser el més vast– moviment espiritual i artístic actual²².

En aquest breu repàs de les idees de Palau sobre el teatre abans que es posés a escriure els textos en francès de què ens ocupen, cal dir que el 28 de març del 1948, vint-i-quatre dies després de la mort d'Artaud, Palau escriu un article en francès que duu per títol, precisament, «La mort du théâtre²³», i que encara és inèdit. Abatut pels problemes personals i intel·lectuals, diu que el teatre dominant aleshores, el que ell anomena professional, no té cap funció, que s'hi assisteix per acomplir un deure, i que en realitat el públic mai no hauria de tenir aquesta actitud d'obligació. El públic ha de ser *innocent*, dirà més endavant. En canvi, també vinculat a la idea baudelairiana de l'artista que esdevé tot el teatre, Palau troba suggeridores les relacions socials als espais públics, on cadascú representa un rol. Tots fem un o uns papers a la vida, tots som actors i espectadors alhora, però tal com ja hem assenyalat, al teatre això ha d'esdevenir una necessitat i no pas una curiositat. Resulta evident que aquest text l'hem de relacionar amb el titulat *Départ* que introdueix l'obra *Le dialogue*.

Com que la part central del teatre palaufabrià es produeix en el període 1948-1958 (és a dir: va d'aquest primer text en francès fins a *Mots de rituel per a Electra*) també sembla convenient revisar el nou teatre que aleshores es feia a França. Ens hi referirem a través de la conferència que Sartre va fer l'any 1946 a Nova York amb el títol «Forjar mites²⁴» i que tenia com a propòsit presentar els nous dramaturgs francesos als Estats Units. Diguem de passada que es impossible que Palau conegués aquest text en el període 1946-1948 ja que únicament es va editar en una revista nord-americana i que a França no va aparèixer fins el 1973. Però mirem la conferència en qüestió: Charles Dullin va ser l'home clau en la visió que Sartre tenia del teatre²⁵. Concretament, el curs 1942-43 Dullin va demanar a Sartre que impartís l'assignatura d'història del teatre a l'escola del Théâtre de l'Atelier, cosa que el va dur a construir-se una concepció teatral que bàsicament partia de l'*Estètica* de Hegel, on la tragèdia és vista com un conflicte de drets, una perspectiva que era útil al Sartre d'aquells anys. Per tant, no és estrany que a la conferència a Nova York es defineixi el nou teatre que es vol fer a França des del rebuig al psicologisme i al realisme, i des d'un ús contemporani dels mites. S'hi diu explícitament que els nous dramaturgs (Anouilh, Camus, Sartre mateix, i hi afegeix Simone de Beauvoir) busquen un «retorn a la tragèdia» (de la mateixa manera que Palau també buscava aquest retorn a través de Lorca) i una mena de «renaixement del teatre

²² El manuscrit es troba a l'arxiu de la Fundació Palau de Caldes d'Estrac, amb data c. 1948, i amb el número de registre D.10642.

²³ El manuscrit es troba a l'arxiu de la Fundació Palau de Caldes d'Estrac amb el número de registre D.9032.

²⁴ SARTRE, Jean-Paul. «Forger des mythes», dins *Un théâtre de situations*. París: Gallimard, col. Folio essais, 1992 [1973]. Traduïm.

²⁵ Charles Dullin pertanyia al *Cartel* fundat el 1927 per Jaques Copeau, i del qual formaven part Louis Jouvet, Gaston Baty i Georges Pitoëff. Vegeu *Histoire des spectacles*. París: Gallimard, col. Encyclopédie de la Pléiade, 1965 i LOTTMANN, Herbert R. *La Rive Gauche. Intellectuales y política en París 1935-50*. Barcelona: Tusquets, 1994. Pel que fa a les relacions personals de Sartre en aquest període també es poden veure les memòries de DE BEAUVOIR, Simone. *La force de l'âge*. París: Gallimard, 1960.

filosòfic». En cap cas no es tracta de la tragèdia clàssica francesa, afegeix Sartre, ni d'obres «deliberadament concebudes per il·lustrar als escenaris la filosofia de Marx, la de Sant Tomàs o l'existencialisme²⁶».

Sartre també explica als nord-americans de 1946 que els nous dramaturgs francesos «sentim la necessitat de portar als escenaris situacions que il·luminin els aspectes principals de la condició humana, i de fer participar l'espectador en l'opció lliure de cada individu en aquestes situacions²⁷». La psicologia només pot ser un recurs momentani, com en l'inici del *Calígula* de Camus ja que, segons Sartre, per a Hegel «la passió no era mai una simple tempesta afectiva, sinó, sempre i per damunt de tot, l'afirmació d'un dret²⁸». El nou teatre que Sartre intenta descriure no pot ser una exhibició de problemes individuals; no pot ser realista, no és teatre de tesi, i quan s'adreci a les masses «ha de parlar de les seves preocupacions més generals, ha d'expressar les seves inquietuds sota la forma de mites que tothom pugui comprendre profundament». I conclou que «si per una banda rebutgem el teatre simbòlic, per l'altra volem que, el nostre, sigui un teatre de mites [dels] grans mites de la mort, de l'exili, de l'amor». Uns mites que són «de carn i de sang²⁹».

L'any 1960 Sartre va fer una altra conferència en què repassava la situació del teatre francès dels anys 40 i 50 i, amb la perspectiva del temps, hi afegeix dramaturgs com Jean Genet, Arthur Adamov, Samuel Beckett i Eugène Ionesco. Més endavant, en una altra conferència del 1966, acabarà de definir les característiques essencials del nou teatre d'aquells moments, que resumeix en tres *refusos*: hi ha el refús a la psicologia, el refús a la intriga i el refús a qualsevol mena de realisme:

A través del refús de la psicologia, refusem el regne de la burgesia, perquè el teatre psicològic és, en el fons, un teatre ideològic que predica que no són les condicions històriques i socials les que configuren l'home, que hi ha un determinisme psicològic i una natura humana per tot arreu igual. [Tampoc] no hi ha intriga en el sentit de petita història anecdòtica ben construïda [i no n'hi ha perquè] l'objectiu de la intriga és complaure. Ells [els nous dramaturgs] no volen complaure ningú; volen un tema, és a dir, un conjunt que es desenvolupa, i no, en una història, receptes que permetin construir una anècdota [...] Finalment, refusen el realisme perquè el realisme [...] és, en primer lloc, una filosofia que els sembla burgesa i, a més, és la idea que la realitat és realista³⁰.

I Sartre tanca la conferència afirmant –però recordem que ara ja som al 1966– que aquests refusos no tenen res d'absurds, que reprenen «el gran tema fonamental de la teatralitat que és, en el fons, l'home com a esdeveniment, l'home com a Història en l'esdeveniment³¹».

No podem entrar ara en el teatre que Palau i Fabre va veure a París o del que en podia tenir alguna referència directa des que hi era el desembre de 1945. En tot cas, a títol merament orientatiu, i deixant de banda la presència continuada a la cartellera de París del repertori clàssic universal, els autors comercials i les obres d'altres dramaturgies, podem recordar que el 1943 Sartre havia estrenat *Les Mouches*, que el 1944 Anouilh ofería *Antigone*, Sartre *Huis-clos* i Camus *Le Malentendu*. L'any 1945

²⁶ SARTRE, Jean-Paul. «Forger des mythes». *Op. cit.*, p. 63.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ SARTRE, Jean-Paul. «Forger des mythes». *Op. cit.*, p. 62.

²⁹ *Ibid.*, p. 53-54.

³⁰ SARTRE, Jean-Paul. «Mythe et réalité du théâtre», dins *Un théâtre de situations*. *Op. cit.*, p. 168-169.

³¹ *Ibid.*

Camus estrenava *Caligula*, que ens consta que Palau va veure el 1950³²; el 1946 es va estrenar *Quoat quoat* d'Audiberti; el 1947 *Hop Signor!* de Ghelderode, que havia estat escrita el 1935; *Les Bonnes*, de Genet ja hem dit que es va estrenar el 1947; *Les mains sales* de Sartre el 1948; *Les Justes* de Camus el 1949; *L'Invasion*, d'Adamov i *La cantatrice chauve* d'Ionesco el 1950. Ja del 1951 són *Le Diable et le bon Dieu*, de Sartre i *La leçon* d'Ionesco. En resum, fins el 1950 no trobem res que tingués directament a veure amb el teatre que Palau va escriure en francès a partir de 1948, i res que s'apropés al que posteriorment i de manera àmplia i imprecisa es va anomenar teatre de l'absurd, tot i ser cert que a posteriori i en un primer moment, Jean Genet va ser inclòs en aquesta classificació.

No sembla exagerat de dir, doncs, que entre 1948 i 1950 l'Alquimista començava a dibuixar un territori dramàtic propi tant teòric com pràctic, basat en les idees d'essencialitat i de laboratori derivades del poema espasme de Poe, via Baudelaire, i de la premissa d'una moderna desintegració del jo³³. En aquest sentit, hi ha dos articles del 1949, també inèdits i no inclosos a *El mirall embruixat*, que il·lustren l'evolució del pensament teatral de l'Alquimista. Un d'aquests treballs es titulava originàriament «Le théâtre du dedans», però a l'hora de fer les correccions passà a ser «Le moi-théâtre»³⁴, i semblava destinat a acompanyar a manera de pròleg l'obra *Microfaust*, redactada igualment a Fontenay uns dies abans. Un mes més tard insisteix en el tema amb un escrit igualment inèdit i que es titula «Le théâtre futur ou le moi-théâtre»³⁵. En ambdós casos Palau planteja novament el principi que tant Baudelaire com Rimbaud, Mallarmé³⁶ i Artaud *eren* teatre, i aclareix que si parla de teatre a propòsit d'aquests autors –aquí únicament esmenta Baudelaire i Artaud– «ce n'est, en aucun cas, pour faire un paradoxe, mais dans le sens le plus rigoureux possible»³⁷. I, de fet, a l'inici del primer text ens explica la idea central: no haver seguit el camí que ens assenyalaven aquests homes ens ha dut al «théâtre actuel, qui vit sous le signe du passé, [i] est un théâtre en banqueroute»³⁸.

Paradoxes al marge, el que Palau assaja ja hem dit que té a veure amb l'essencialitat de l'alquímia, amb la recerca esforçada i continua per trobar l'or espiritual, i amb la idea que un veritable artista només pot oferir *obres* que poun en el més profund d'ell mateix, que siguin ell mateix. Però com que aquest jo s'ha disgregat, tendeix a esvaïr-se, s'evapora i es multiplica, difícilment es concreta en un escenari seguint els llenguatges de què disposem. Palau, que se sentia cridat a aportar noves solucions

³² *Caligula* es va estrenar al Théâtre de la Comédie de Ginebra el 27 de juny de 1945, dirigida per Giorgio Strehler. L'estrena a París va ser el 25 de setembre també del 1945 al Théâtre Hébertot, dirigida per Paul Oetly i interpretada pel jove Gérard Philipe, que aconseguí un reconeixement instantani. Palau segurament va veure la represa de l'obra del 1950 al mateix teatre, però sense Gérard Philipe.

³³ En un altre context, el psicoanalista austríac Heinz Kohut (1913-1981) parla de la «reorganització del jo». Vegeu SCHORSKE, Carl E. *Viena Fin-de-Siècle*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981, on l'autor relaciona aquest concepte amb la modernitat. La primera edició nord-americana és del 1961.

³⁴ PALAU I FABRE, Josep. «Le moi-théâtre». Inèdit mecanografiat de 2 pàgines amb correccions a mà, datat a Fontenay el 27 d'abril de 1949. Inicialment duia el títol «Le théâtre du dedans». El manuscrit que és posterior integra les esmenes fetes a mà, i es titula «Le moi-théâtre». Figura com a pròleg de l'obra *Microfaust*, signada L'Alchimiste. No n'hem pogut tenir número de registre a la Fundació Palau de Caldes d'Estrac.

³⁵ PALAU I FABRE, Josep. «Le théâtre futur ou le moi-théâtre». Inèdit manuscrit de 6 pàgines. Datat a Fontenay el 19 de maig de 1949. El manuscrit es troba a l'arxiu de la Fundació Palau de Caldes d'Estrac amb el número de registre D.9033.

³⁶ Pel que fa als intents teatrals de Mallarmé vegeu DAVIES, Gardner. *Mallarmé et le rêve d'Hérodiade*. París: José Corti, 1978.

³⁷ PALAU I FABRE, Josep. «Le théâtre futur ou le moi-théâtre». *Op. cit.*

³⁸ *Ibid.*

teatral, de moment no les trobava, però en qualsevol cas estava decidit a no escriure qualsevol mena d'obretes encara que el preu de persistir en la seva recerca fos equivocar-se.

Quan el 1950 Palau escriu *L'étranger*, un text de vint-i-sis fulls manuscrits, també inèdit, continua immers en la mateixa problemàtica de feia dos anys. L'obra, amb implicacions personals, és deutora del poema «L'étranger», datat el 16 d'octubre de 1947, que és una reformulació del poema de Baudelaire «L'étranger», que forma part de *Le Spleen de Paris*. Palau explica a les «Notes als poemes³⁹» que, efectivament, aquest text és una versió del poema en prosa de Baudelaire, que ell troba entre els millors. El poema de Palau i Fabre diu el següent:

L'étranger
–¿De quin país és aquest estranger?
– No ho sé.
–¿Com se diu?
– No ho sé.
–¿Què fa? ¿Quina llengua parla?
– No ho sé.
–¿Com us dieu, bon home?
– ...
–¿De quin país veniu? ¿On aneu?
– Sóc d'aquí. Sóc estranger⁴⁰.

Si el comparem amb el de Baudelaire ens adonem que el diàleg original és entre l'estranger i algú altre que l'interroga. En canvi, a la primera part del poema de Palau hi ha dues persones que parlen de l'estranger i no s'hi adrecen fins gairebé al final. Això de banda, el poema de l'Alquimista és més concentrat, més breu, i, certament, neix tal com Palau explica a les notes esmentades, de l'essència de la llengua catalana, com també el poema de Baudelaire és essencialment deutor de la llengua francesa.

L'obra consta de VII escenes, no duu data, però sembla escrita l'any 1950. Un home, de nom José, arriba a la plaça d'una petita ciutat, acompanyat per un jove. No reconeix l'indret i de seguida veurem que tampoc no recorda aquells que havien estat els seus veïns i amics. Ells, en canvi, els camperols, sí que el recorden. El nouvingut no accepta de beure amb ells ni vol anar al ball de diumenge que és a punt de començar. L'escena segona torna al punt de partida i, José, l'estranger, entra en la mateixa plaça, al fons de la qual hi ha els mateixos camperols o uns que s'hi assemblen. Però aquest cop José arriba sol i, tot just entrar a la plaça, li sembla recordar-la. Parla amb un dels camperols, el més jove, i ens adonem que la situació s'han invertit: ara els camperols es mostren freds, no el recorden, i en canvi José té interès per connectar amb ells, cosa que es fa impossible. A l'escena següent Arlequí, Colombina i Pierrot coquetegen fins que aquesta se'n va amb Arlequí. Apareix l'Étranger, amb màscara i dues dones, una a cada braç. Hi ha ambient de festa i els homes semblen disposats a anar a la «cacera» de les dones. L'Étranger, però, no es vol descobrir i manifesta la seva preferència per la foscor de la nit. A la plaça, envoltat de camperols, tem veure els fantasmes de les seves amistats, totes amb noms de dona. Voldria marxar, però té por de fer-ho perquè hauria

³⁹ PALAU I FABRE, Josep. «Notes als poemes», dins *Obra literària completa. Volum I*. Barcelona: Galàxia Gutenberg, 2005, p. 161-162.

⁴⁰ PALAU I FABRE, Josep. *Poemes de l'Alquimista* (edició definitiva). Barcelona : Edicions Proa, 1991, p. 161.

de deixar massa coses enrere. «Non, je ne peux pas partir. Je laisse trop de choses ici. Je me laisse peut-être moi même⁴¹.»

A l'escena IV som en un interior burgès. L'Étranger parla amb Anna i li diu que les dones que ha conegut abans de veure-la no han fet més que apropar-lo a ella. Ha descobert, a més, que

dans la maison de mon père je me sentais déjà étranger, et je ne pensais qu'à la quitter. Ce n'était pas ma maison. Je ne pouvais pas embrasser mon père ou ma mère comme je t'embrasse... [...] je me suis gardé pour toi. Je ne voulais pas me partager. Je me disais toujours qu'une femme serait mon seul ami, mon seul confident...

Més endavant aquest personatge admet que demana massa, ja que la unió amb Anna voldria que fos «une sorte d'union absolue». El Docteur, amb qui l'Étranger parla, aclareix que «l'amitié est une chose, l'amour en est une autre, et le mariage en est aussi une autre.» El Docteur, que abans que res és un amic, ofereix a l'Étranger de parlar dels seus problemes: els pares, les dones, però aquest s'hi nega. Hi ha, tanmateix, una relació llunyana i ambigua d'ells dos, de quan eren molt joves, de la qual el Docteur tampoc no vol parlar. «Tu ne te rappelles pas cette conversation?», fa l'Etranger. «Non, franchement», diu el Docteur, a la qual cosa aquell respon: «Ni de ce jour où nous nous sommes liés...? Très vaguement...», contesta aquest.

D'escena en escena, a través de procediments diversos, i a través també dels personatges que Palau més ha utilitzat en les obres d'aquests anys –una diversitat de dones, les màscares de la Commedia dell'Arte, els pares, el jove que busca la seva identitat...–, es fa evident la solitud i l'entotsolament del protagonista per a qui sempre és difícil d'establir unes mínimes relacions estables amb els altres. De vegades aquests demanen massa, o bé el protagonista se sent insatisfet per un amor i magnifica l'escalf que no sap oferir ni donar.

En el cas de l'obra que ara comentem és evident que alguns elements els retrobarem més endavant en el Cicle de Don Joan –de fet, el personatge de l'Étranger és una mena de Don Joan *avant la lettre*, un Don Joan que encara no ha esdevingut el seductor que se sent impel·lit a la recerca de la dona ideal, que les vol conèixer totes per haver-ne només una, l'única, la *donacitat* més que no pas cap dona concreta–, i també ho és que la situació que Palau planteja està lluny del realisme. Ens mostra un seguit de situacions en elles mateixes aparentment reals però que de seguida esdevenen estranyes i es clouen en la pregona solitud del protagonista. A l'escena sisena aquest fet és evident: l'Étranger és empresonat en un espai delimitat per tretze portes: «Je suis prisonnier des portes. Tous les chemins sont barrés⁴².» Per una de les portes apareix el Précepteur, les recriminacions del qual recorden les que feia la Mare a l'antic i inèdit *Prometeu encadenat* de 1943. El Précepteur diu:

Je l'avais assez prédit que tu finirais mal. Te voilà sans amis, sans famille et loin de tout le monde. À quoi est-ce qu'elle a servi toute la peine que je me suis donné pour t'élever ? Qu'en as-tu fait de mes conseils et mon exemple ? Va. Ne me dis rien. Je ne te reconnais plus⁴³.

⁴¹ El manuscrit es troba a l'arxiu de la Fundació Palau de Caldes d'Estrac amb el número de registre D.9055.

⁴² PALAU I FABRE, Josep. *L'étranger*. *Op. cit.*

⁴³ El manuscrit es troba a l'arxiu de la Fundació Palau de Caldes d'Estrac amb el número de registre D.9026.

Tot seguit apareix el jove camperol que hem vist a les escenes anteriors. Retreu a l'Étranger que faci veure que no reconeix la petita ciutat a què ha tornat ni la gent que hi viu. Per una altra porta apareix el Docteur, segons el qual l'Étranger és orgullós i ja d'infant es volia fer notar amb un comportament extravagant. «Il y a quelque chose de maladif dans ses sentiments. Il se croyait supérieur à tous.»

Successivament, van apareixent diversos personatges i tots, sense excepció, troben que l'Étranger és «un pauvre malheureux, il avait envie d'être parmi nous, pour finir sans doute sa solitude, mais il était incapable de se donner à quoi que ce soit. Il est un rabe [sic].» Anna també es mostra implacable: «Cracher sur toi est tout ce qu'on peut te faire.» Finalment, tothom assenyala acusatòriament l'Étranger. A la darrera escena l'Étranger manifesta la seva solitud més radical, ja no té forces, i diu «comme je suis étranger dans cette demeure!», una verbalització que té a veure amb el que Palau escriurà el 1952 a *La Caverna*, sota la influència indirecta de Heidegger: l'*estrany* que torna després d'haver vist una certa llum, d'haver vist com a mínim una altra cosa, és diferent als altres que no han sortit i que ja no el reconeixen, i, en certa manera, el temen.

L'altra peça a què ens referíem, és *Rite Secret du Grand Masturbateur*, també titulada *Le Monologue, ou le Rituel Secret du Grand Masturbateur*⁴⁴, o, tal com ho anunciava Palau mateix a l'edició de *Le Dialogue, Rituel Secret du Grand Masturbateur*. Es tracta d'un manuscrit de deu pàgines, més la portada, que està datat el 20 de març de 1950. A les escenes 1, 2 i 6, dos personatges amb el mateix nom, Masturbateur, dialoguen; en realitat és un sol personatge i el seu doble. A les escenes 3, 4 i 5, hi ha, efectivament, un monòleg del Masturbateur. Aquests Masturbateurs, de nom Palau, parlen de les dones. En un dels monòlegs, s'evoca l'amor i el desig per una dona casada, en l'altre el Masturbateur no pot deixar un llibre a un amic, però els dona tots a una dona, i, a la següent, la insatisfacció per les dones posseïdes el duu a desitjar ser ell mateix dona, «ce serait la seule que j'aurais eue. La seule à me donner vraiment, comme une folle, à tous les appétits.» Aquest Masturbateur-Palau esdevingut dona, potser la Dona, serà mare i amant. Es demana que no tingui por de matar-la, demana que abusin d'ella. A la darrera escena, novament un diàleg entre els Masturbateurs, l'un aconsella l'altre que ho deixi estar tot. Ambdós tenen por de la mort, que els sorprendrà a mig camí...

Caldria treballar a fons els textos francesos i els assajos inèdits de Palau sobre teatre d'aquest període. En tot cas, no hi ha dubte que aquestes textos en francès són una clara novetat en la visió que tenim del teatre de Palau i Fabre, i que també ho són a nivell internacional en l'accidentada i diversa construcció d'això que anomenen amb tanta imprecisió, teatre de l'absurd.

Bibliografia

AA. VV. *Histoire des spectacles*. París: Gallimard, col. Encyclopédie de la Pléiade, 1965.

COCA, Jordi. *Josep Palau i Fabre. Alquímia i revolta (1935-1958)*. Barcelona: Galàxia Gutenberg, 2013.

DAVIES, Gardner. *Mallarmé et le rêve d'Hérodiade*. París: José Corti, 1978.

⁴⁴ El manuscrit es troba a l'arxiu de la Fundació Palau de Caldes d'Estrac amb el número de registre D.9056.

ESSLIN, Martin. «The Theater of Absurd». *The Tulane Drama Review*, vol. 4, núm. 4 (maig 1960), p. 3-15.

GENET, Jean. «Lettre à Pauvert», dins *Les Bonnes*. París: L'Arbalete, 1958.

LOTTMANN, Herbert R. *La Rive Gauche. Intellectuales y política en París 1935-50*. Barcelona: Tusquets, 1994.

PALAU I FABRE, Josep. *Obra literària completa. Volums I i II*. Barcelona: Galàxia Gutenberg, 2005.

PALAU I FABRE, Josep. *Poemes de l'Alquimista* (edició definitiva). Barcelona : Edicions Proa, 1991.

PALAU I FABRE, Josep. *Le dialogue ou la mort du théâtre*. París: edició d'autor, 1950.

PALAU I FABRE, Josep. *L'étranger* [1950]. Inèdit. Fundació Palau, Caldes d'Estrac. Número de registre D.9055.

PALAU I FABRE, Josep. «Rite secret du Grand Masturbateur» [1950]. Inèdit. Fundació Palau, Caldes d'Estrac. Número de registre D.9056.

PALAU I FABRE, Josep. «Le théâtre futur ou le moi-théâtre» [1949]. Inèdit. Fundació Palau, Caldes d'Estrac. Número de registre D.9033.

PALAU I FABRE, Josep. «La mort du théâtre» [1948]. Inèdit. Fundació Palau, Caldes d'Estrac. Número de registre D.9032.

PALAU I FABRE, Josep. «La desintegració del jo» [c. 1948]. Inèdit. Fundació Palau, Caldes d'Estrac. Número de registre D.10642.

PALAU I FABRE, Josep. «El teatre» [1946]. Inèdit. Fundació Palau, Caldes d'Estrac. Número de registre D.10524.

PALAU I FABRE, Josep. «Prometeu encadenat» [1943]. Inèdit. Fundació Palau, Caldes d'Estrac. Número de registre D.9026.

SALVO, Ramon. «Josep Palau i Fabre: de l'aprenent de poeta a l'Alquimista». Barcelona: *Revista de Catalunya*, núm. 103 (gener 1996), p. 101-123.

SARTRE, Jean-Paul. *Un théâtre de situations*. París: Gallimard, col. Folio essais, 1992 [1973].

SCHORSKE, Carl E. *Viena Fin-de-Siècle*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.